Das Recht des Bühnenregisseurs.

Dissertation

zur Erlangung der juristischen Doktorwürde
der rechts- und staatswissenschaftlichen Fakultät
der Universität Breslau
vorgelegt von

Emil Lyon
Referendar.
in Breslau.

Spezialdruckerei für Dissertationen Dr. Hermann Eschenhagen KG., Ohlau i. Schl.

Gedruckt mit Genehmigung
der rechts- und staatswissenschaftlichen Fakultät
der Universität Breslau.
Berichterstatter: Professor Dr. Rosenstock-Hüssy.

Meinen lieben Eltern!

Literatur.

A. Bücher.

Allfeld, Philipp, Das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst, 1928.

De Boor, Hans Otto, Urheberrecht und Verlagsrecht, 1917.

Daude, Paul, Die Reichsgesetze über das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst und das Verlagsrecht 1910.

Engländer, Konrad, Die Angestelltenerfindung nach geltendem Recht, 1925.

Goldbaum, Wenzel, Theaterrecht, 1914.

— Urheberrecht und Urhebervertragsrecht, 1927.

Hueck-Nipperdey, Lehrbuch des Arbeitsrechts, 1928.

Kaskel, Walter, Arbeitsrecht, 1928.

Koch, Klaus-Dietrich, Das Urheberrecht des Bühnenregisseurs, 1927.

Kohler, Josef, Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht, 1907.

Kuhlenbeck, Ludwig, Urheberrecht und Verlagsrecht, 1901.

Lilia, Elisabeth, Urheberrechte an der Regie, Leipziger Diss. 1914.

Marwitz-Möhring, Das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst, 1929.

Molitor-Hueck-Riezler, Der Arbeitsvertrag und der Entwurf eines allgemeinen Arbeitsvertragsgesetzes, 1925.

Oehmke, Hellmut, Studien zum künstlerischen Urheberrecht, Greifswald Diss. 1920.

Opet, Otto, Deutsches Theaterrecht, 1897.

Riezler, Erwin, Deutsches Urheber- und Erfinderrecht, 1909.

Rosenmeyer-Aßmann, Bühnenvertragsrecht, 1926.

Rosenstock, Eugen, Vom Industrierecht, 1926.

Voigtländer, Robert, Urheberrecht und Verlagsrecht, 1901.

B. Aufsätze.

Cahn-Speyer, Rudolf, Das Urheberrecht des Künstlers und das Arbeitsrecht, GRUR. 1927, S. 679.
— Die dualistische Theorie des Urheberrechts und der nachschaffende Künstler, GRUR. 1927, S. 795.
Elster, Alexander, „Freie Benutzung" oder „Bearbeitung" zwischen Schriftwerk und Kinodrama, GRUR. 1912, S. 363.
— Die wettbewerbliche und die immanente Begrenzung des Urheberrechts, GRUR. 1926, S. 493.
— Gibt es ein Urheberrecht des nachschaffenden Künstlers? GRUR 1927, S. 42.
— Das Persönlichkeitsrecht im geistiggewerblichen Rechtsschutz, GRUR. 1927, S. 431.
— Die sachlichen Grenzen des Urheberrechts, Zeitschr. f. ausländisches u. internationales Privatrecht 1928, Heft 1/2, S. 25 ff.
Freiesleben, Rechtsschutz der Regiekunst, GRUR. 1916, S. 112.
Goldbaum, Wenzel, Fragen aus dem Grenzgebiet zwischen Urheberrecht und unlauterem Wettbewerb, GRUR. 1926, S. 297.
Heymann, Ernst, Der ewige Schutz der Geisteswerke gegen Entstellung, D.J.Z. 1928, S. 278.
Hoffmann, Willy, Das Urheberrecht des nachschaffenden Künstlers, GRUR. 1927, S. 69.
— Fortbildung des Kunstwerkrechts, GRUR. 1927, S. 287.
Lion, E., Das Recht des wiedergebenden Künstlers, GRUR. 1927, S. 296.
Marwitz, Bruno, Erweiterung oder Beschränkung des Kreises der urheberrechtlich geschützten? GRUR. 1926, S. 573.
Möhring, Philipp, Kann Unrecht Recht werden? GRUR. 1926, S. 366.
Potthoff, Heinz, Urheberrecht und Arbeitsrecht, GRUR. 1927, S. 340.
Smoschewer, Fritz, Zur Frage des Urheberschutzes der wiedergebenden Künstler, GRUR. 1927, S. 50.

Gliederung

Seite

Einleitung. 1–3

Hauptteil. 3–31

A. Das Urheberrecht des Bühnenregisseurs nach geltendem Recht. 3–12

B. Produktion und Reproduktion. 12–20

C. Regie. 20–28

D. Rechte des Regisseurs. 28–31

Einleitung.

Alles menschliche Wirken ist zeitgebunden. Politische Ereignisse, Erfindungen, künstlerisches Schaffen sind im einzelnen nur verständlich, wenn man sie gleichzeitig einer bestimmten Zeit einordnet und sie so als Stufen in der Entwicklung der menschlichen Kultur betrachtet. Erst aus der Kenntnis einer Kulturepoche im allgemeinen können wir das einzelne Ereignis oder das einzelne Kunstwerk in seiner Bedeutung erkennen.

Dies erscheint uns bei der Betrachtung politischer Ereignisse durchaus geläufig. Hier handelt es sich um Tatsachen, deren zeitliche Grenzen wir genau kennen, und von denen wir auch wissen, welche Veränderungen sie herbeigeführt haben. Wir können sie daher gar nicht von ihrer Zeit trennen und sind uns bewußt, daß wir ihren Inhalt nur aus ihrer Zeit heraus verstehen können.

Anders im geistigen und künstlerischen Wirken. Auch dieses können wir zeitlich genau begrenzen und wir können auch hier den vom Autor gewollten Eindruck nur dann gewinnen, wenn wir uns in die Gefühls- und Gedankenwelt der Entstehungszeit des Werkes versetzen. Der Unterschied zwischen der Betrachtung politischer Ereignisse und künstlerischen Wirkens besteht darin, daß hier nicht die äußeren Tatsachen (Werke) den Mittelpunkt bilden, sondern die durch sie zum Ausdruck gebrachten Gedanken und Empfindungen. Dies wird vielfach übersehen. Man nimmt auch Kunstwerke als Tatsachen hin und glaubt, damit zugleich die in ihnen enthaltenden Gedanken und Empfindungen des Autors zu verstehen. Man spricht vom „Ewigkeitswert" eines Werkes in der Meinung, daß die in ihm zum Ausdruck gebrachten Gedanken und Empfindungen des Autors ewig seien. Die wirkliche Bedeutung des Ewigkeitswertes eines Werkes liegt aber darin, daß die Menschen jeder künftigen anderen Kulturstufe das Werk aus irgendeiner in ihm enthaltenen Idee

von sich aus verstehen, daß mit anderen Worten das Werk für jede Zeit — — nicht nur für seine Entstehungszeit — — aktuell ist.

Der Irrtum über das Wesen des Ewigkeitswertes eines Werkes ist charakteristisch für die allgemeine Auffassung von künstlerischen Dingen, wie sie bis vor noch nicht allzulanger Zeit geherrscht hat. Von ihm ist das gesamte künstlerische Leben entscheidend beeinflußt worden.

Dies zeigt sich deutlich im Theater. Man nahm, wie gesagt, die Kunstwerke wie Tatsachen hin und glaubte dabei, sich streng an den Willen des Autors zu halten; man empfand nicht die Verschiebung, die in der Auffassung des Werks von seiner Entstehungszeit bis zur Aufführungszeit vor sich gegangen ist. Die Kunstwerke wurden zu Objekten. Man glaubte, im Theater etwas objektiv Feststehendes zu sehen, nämlich das Werk im Sinne seines Autors. Gewiß, man erkannte auch die darstellerischen Leistungen an — — immer aber unter dem Gesichtspunkt, daß die Darsteller lediglich den Absichten des Autors dienten, ohne zu erkennen, daß sie eigentlich die Werke lediglich ihrer eigenen Zeit nahebrachten, sie also ihrem Publikum vermittelten. Die Folge dieser Auffassung vom Werk als feststehendem Objekt war, daß sich die Anerkennung fast ausschließlich auf dem Autor erstreckte und die Darsteller eines Werkes nur als Gehilfen des Autors betrachtet wurden.

Die jähen und sich überstürzenden Ereignisse des Weltkrieges und aller seiner politischen und wirtschaftlichen Folgeerscheinungen haben naturgemäß auch im Geistesleben entscheidende Veränderungen hervorgerufen. Gerade die Hast, in der sich der gruundlegende Umschwung in der allgemeinen Lebensauffassung vollzog, hat gezeigt, daß künstlerisches Schaffen und sein Eindruck auf die Menschen ebenso an eine Zeit gebunden ist wie alles andere, daß besonders unsere Einstellung zu älteren Kunstwerken heute von Grund aus verschieden ist von der, die etwa vor diesen Ereignissen geherrscht hat. Die Darstellungen derselben Werke, die vor dem Kriege dem Willen des Publikums entsprachen, wurden nachher von demselben Publikum abgelehnt. Man sah ein, daß die feststehende äußere Form der Kunstwerke von ihrem subjektiven Inhalt zu trennen ist, und daß jede Zeit den Kunstwerken den ihr gemäßen Inhalt geben muß. So kam es, daß man sich allmählich derer entsann, die dazu berufen waren, den Menschen die Kunstwerke

nahezubringen, der reproduzierenden Künstler. Man erkannte, daß sie es sind, die das Werk mit Persönlichkeit neu ausfüllten, daß die Ideen des Autors deshalb, weil sie vergänglich sind, seiner Zeit angehören, und daß wir in den Werken nur die Ideen unserer Zeit suchen. Das Interesse konzentrierte sich mehr und mehr auf die darstellenden Künstler, und man kann heute durchaus eine Verschiebung des Schwerpunktes des Theaters vom produzierenden Künstler auf den reproduzierenden feststellen. In letzter Zeit zeigt es sich übrigens bei neuen Werken häufig, daß der Autor sein Werk überhaupt erst gleichzeitig mit der Vorbereitung der Darstellung vollendet.

Der wesentliche Unterschied zwischen früher und heute liegt kurz gesagt darin, daß die frühere Hervorhebung des objektiven Dauerwerts der Kunst der Betonung ihrer subjektiven Erneuerungsbedürftigkeit gewichen ist.

Das Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst, nach dem literarisches und künstlerisches Schaffen rechtlich zu beurteilen ist, stammt aus dem Jahre 1901, kann daher nur die damals herrschenden Ansichten wiedergeben. Es steht auch tatsächlich völlig auf dem Boden der damaligen objektiven Einstellung zur Kunst. Das Kriterium für den Urheberschutz ist nach diesem Gesetz ausschließlich das Werk des Autors, das Objekt, während das reproduktive Schaffen, das Subjektive, in ihm entsprechend zu kurz kommt.

Nach heutiger künstlerischer Auffassung ist die Frage nach dem Recht des Bühnenregisseurs berechtigt. Es soll daher hier untersucht werden, ob und in welcher Weise das LUG. heutiger Auffassung noch Rechnung trägt, und in welcher Richtung eine der Einstellung zur Kunst entsprechende Neuordnung zu treffen ist.

Hauptteil.

A. Das Urheberrecht des Bühnenregisseurs nach geltendem Recht.

I.

„Der Beaufsichtigung seitens des Reichs und der Gesetzgebung desselben unterliegen die nachstehenden Angelegenheiten: .... der Schutz des geistigen Eigentums".[1]

1) Art. 4 Ziff. 6 RV. vom 16. 4. 1871.

Auf dieser Grundlage ist das LUG. entstanden, und dieser Satz kennzeichnet gleichzeitig deutlich die frühere Einstellung zum künstlerischen Schaffen. Man wollte das „geistige Eigentum" des Autors schützen. Das bedeutet, daß man dem Autor an seinen Gedanken und Empfindungen ein Recht von der Art und dem Umfange des Eigentums einräumen wollte.

Daß ein solches Recht juristisch undenkbar ist, braucht hier nur erwähnt zu werden, da die gesamte Literatur jetzt diesen Standpunkt vertritt. Es genügt daher, auf die Ausführungen von Riezler[2] zu verweisen, der die Fehler dieser Konstruktion im einzelnen nachweist.

In übertragenem Sinne gibt aber der Begriff „geistiges Eigentum" in bezeichnender Weise die objektive Auffassung von künstlerischen Dingen wieder; denn, da Eigentum nur an einer Sache denkbar ist, setzt man durch das „geistige Eigentum" die Erzeugnisse des Geistes Sachen gleich. Damit ist die Verdinglichung, die Objektivirung, geistigen Schaffens vollzogen.

Das LUG. vermeidet zwar den Ausdruck „geistiges Eigentum", stellt sich aber, der Auffassung seiner Entstehungszeit entsprechend, deutlich auf den Boden der objektiven Einstellung. Vergegenständlicht wird das geistige Schaffen im „Werk", und das „Werk" ist Kriterium für den Urheberschutz. Nur, was zum „Werk" geformt ist genießt den Schutz nach LUG., und seiner Absicht entsprechend ist das Gesetz auch so auszulegen, daß als Produktion vor allem diejenige Tätigkeit in Betracht kommt, durch die der geistige Inhalt zum „Werk" geformt wird. Dies spricht Allfeld[3] unter Berufung auf die Kommissionsberichte bei Schaffung des LUG. klar aus: „In der Tat muß man die formgestaltende Tätigkeit, durch welche ein schutzfähiges Werk erst zustande gebracht wird, als das entscheidende Moment ansehen".

Es braucht kaum darauf hingewiesen zu werden, daß das „Werk" im Sinne des LUG. nicht konkret — — etwa als Buch oder als Partitur — —, sondern abstrakt aufzufassen ist, und niemand wird im Ernst den Gegenstand, das Buch oder die Partitur, als Schutzobjekt des LUG. bezeichnen.

Trotzdem dürfen wir aber das Werk nicht zum Ausgangspunkt des Urheberschutzes erheben. Das „Werk" ist das Ergebnis und die Verkörperung des Schaffens des Autors

2) a.a.O. S. 28.
3) a.a.O. S. 67.

und der in allgemein verständlicher Form dargestellte Ausdruck seiner Gedanken und Empfindungen. Nicht die Verkörperung des Schaffens zu schützen ist der Zweck des Gesetzes, sondern das Schaffen selbst, das dichterische oder musikalische Wirken, d. i. diejenige Tätigkeit, auf Grund deren vielleicht ein „Werk" hervorgebracht wird, soll und muß dem Schutz unterliegen, das persönliche Schaffen. Im „Werk" vergegenständlicht sich das Wirken, es ist nicht das Wirken selbst und liegt im Schaffensvorgang zeitlich nach ihm. An einer Stelle setzt hier der Schutz ein, wo das, was geschützt werden soll, die Produktion, längst vorbei ist.

Hier zeigt sich der Mangel der objektiven Anschauung; denn diese Beurteilung der Dinge geht am Kern der Sache vorbei. Gewiß, es ist erforderlich, daß der Autor sich allgemein verständlich macht und daß er sein Schaffen der Außenwelt zeigt, dies ist praktische Notwendigkeit. Aber es ist nur Mittel zum Zweck. Im Augenblick, wo wir das „Werk" als Grundlage für den Urheberschutz betrachten, erheben wir das Mittel zum Zweck zum Selbstzweck.

Bezeichnend dafür, daß das Werk in keiner Weise Kriterium für den Urheberschutz sein kann, ist die Tatsache, daß in Zweifelsfällen immer die Frage nach dem produktiven Schaffen im Vordergrund der Erörterung steht. Das Plagiat unterscheidet sich nämlich in keiner Weise vom Werk. Am Werk können wir den Unterschied nicht erkennen, lediglich an seiner Entstehung, der Produktion.

II.

Auch die Produktion des Werkes ist nach LUG. nach objektiven Gesichtspunkten zu beurteilen, d. h. als Produktion wird diejenige Tätigkeit angesehen, die aus dem vorhandenen geistigen Stoff das Objekt, das Werk, hervorbringt. Diesen Standpunkt finden wir klar ausgesprochen in einer Reichsgerichtsentscheidung, die zugleich auch die Gefahren zeigt, in die das Urheberrecht durch diese objektive Beurteilung gerät.

Das Reichsgericht nimmt folgenden Standpunkt ein:[4] „Bei rein tatsächlichen Mitteilungen und bloß mechanischer Wiedergabe bekannter Gegenstände liegt kein Schriftwerk vor, wenn keine selbständig schaffende Geistesarbeit hinzukommt. Diese

4) RGZ. Bd. 116 S. 294/295.

Geistesarbeit braucht indes ... nur einen geringen Grad zu erreichen. Sie kann sich auch auf untergeordneten Gebieten des Schrifttums erweisen; schon in prüfender, würdigender Behandlung und der ihr entsprechenden Gestaltung bekannter Stoffe kann sie zu finden sein. Ohne wesentliche Bedeutung ist also das Maß der geistigen Tätigkeit, die zur Herstellung des Schriftwerks erforderlich war. Nicht erforderlich ist, daß neuer geistiger Stoff geliefert werde. Das schaffende Wirken kann sich in bloßer Formgebung, in der Sammlung, Einteilung und Anordnung vorhandenen Stoffes äußern. Nur rein Schablonenmäßiges, z. B. rein mechanische Niederschrift, die kein eigenpersönliches Gestalten des Verfassers erkennen läßt, ist auszuschalten."

Aus diesen Worten des Reichsgerichts ist folgendes zu entnehmen: Die Produktion ist auch nach objektiver Beurteilung für den Urheberschutz ausschlaggebend. Auch geringere Produktion muß in Gegensatz zur Nichtproduktion gestellt und in jedem Falle als Produktion anerkannt und geschützt werden. Ja sogar eine vom Standpunkt der Produktion aus so geringwertige Leistung wie Sammlung, Einteilung und Anordnung bekannten Stoffes soll geschützt sein, soweit sie schöpferisch gestaltet ist. Das heißt aber nach objektiven Grundsätzen, daß ein Schutz gewährt wird für die nur formgebende Tätigkeit, d. i. diejenige, die das „Werk" hervorbringt.

Unter dieser Voraussetzung kann der durch das LUG. begründeten Auffassung des Reichsgerichts nicht zugestimmt werden; denn sie bedeutet in Wirklichkeit eine Verflachung des Urheberrechts — — als des Rechts betr. Werke der Literatur und Tonkunst — — in qualitativer Hinsicht. Die erwähnte Entscheidung kommt im Endergebnis zu einem Urheberschutz für Adreßbücher. Im Anschluß und unter Bezugnahme auf diese Entscheidung hat das Reichsgericht in Strafsachen einen Schutz für Fernsprechteilnehmerverzeichnisse ausgesprochen,[5] während in einem längere Zeit zurückliegenden Fall das Reichsgericht einen Schutz von Theaterzetteln als bloßen Mitteilungen ohne schöpferische Tätigkeit abgelehnt hat.[6]

Wo ist hier die Grenze? In der schöpferischen Tätigkeit natürlich, und es kommt immer wieder auf die Beantwortung der Frage an, ob die in den genannten Fällen in Wirklichkeit

5) RGSt. 62 S. 398.
6) RGZ. Bd. 66 S. 227.

nur vorhandenen Mitteilungen sich durch schöpferische Arbeit über das Niveau von Mitteilungen hinausheben. Als „schöpferisch" kann aber die bloße Formgebung angesehen werden.

Gewiß, Adreßbücher, Fernsprechteilnehmerverzeichnisse, Theaterzettel — alles sind im wörtlichen Sinne Schriftwerke; sie sind aber keine „Schriftwerke, die der Erbauung, Belehrung oder Unterhaltung dienen", im Sinne des § 1 LUG. Denn die Werke, die im Gesetz gemeint sind, sollen als Werke der Kunst oder Wissenschaft geschützt werden, nicht aber als Werke von mehr oder minder gewerblichem Wert. Die genannten Werke werden geschützt, obgleich sie tatsächlich nichts als Mitteilungen sind, und mit Kunst oder Wissenschaft nicht das mindeste zu tun haben, lediglich aus dem Grunde, weil zu ihrer Zusammenstellung, zu ihrer „Werk"werdung schöpferische Tätigkeit entfaltet worden ist. Hierin liegt aber die qualitative Verflachung des Urheberrechts. Das Gesetz hört auf, ein Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst zu sein, wenn sich nach ihm der Rechtsschutz von Adreßbüchern und anderen Mitteilungen beurteilen soll. Die Möglichkeit einer solchen Verflachung ist aber durch das Gesetz selbst gegeben, da es seinen Urheberschutz an das „Werk" knüpft, und produktives Schaffen daher nur im Hinblick auf das „Werk" anerkannt werden kann. So wird in Wahrheit das Mittel zum Zweck, nämlich das Werk als objektiver Ausdruck subjektiven Schaffens, zum Selbstzweck.

III.

Als Fälle, in denen nach Vollendung des Werks ein anderer Autor das Werk umgestaltet, nennt das Gesetz die Bearbeitung und die freie Benutzung. Der Unterschied zwischen beiden Begriffen ist vom Standpunkt des LUG. aus darin zu finden, daß die Bearbeitung eine nicht produktive, während die freie Benutzung eine produktive Behandlung des vorhandenen Werks ist. Bei der freien Benutzung bildet das bestehende Werk nur die Grundlage für ein neues „Werk", bei der Bearbeitung bleibt die Substanz des bestehenden Werkes unverändert. In diesem Sinne, wenn auch mit anderen Worten, unterscheidet auch das Reichsgericht diese beiden Begriffe.[7]

7) Vgl. RGE. Bd. 63 S. 158, Bd. 82 S. 16, Bd. 85 S. 250, Bd. 121 S. 65,

Das Gesetz zieht die Konsequenz aus dieser Unterscheidung, indem es die Bearbeitung eines Werkes von der Einwilligung des Autors abhängig macht, während die freie Benutzung — mit Ausnahme des musikalischen Themas — ohne weiteres gestattet ist. (Vgl. §§ 12, 13 LUG.)

Im Anschluß an die Bearbeitung kommt das LUG. in dem durch die Novelle von 1910 eingefügten Absatz 2 des § 2 zu einem Fall des Urheberrechts, in dem überhaupt kein „Werk" im Sinne des LUG. geschaffen wird. Es ist dies eine Art Reproduktionsschutz. Wird ein Werk der Literatur oder Tonkunst durch persönlichen Vortrag auf Vorrichtungen für Instrumente übertragen, die der mechanischen Wiedergabe für das Gehör dienen, so soll der Vortragende als Bearbeiter gelten. Dieser Paragraph regelt aber nur einen Sonderfall der Reproduktion, die durch technische Mittel festhaltbar und beliebig vervielfältigungsfähig ist. An diese Voraussetzungen ist die Anwendbarkeit des § 2 Abs. 2 LUG. gebunden, so daß sogar die Reproduktion durch mechanische Mittel, wenn sie nicht festhaltbar und vervielfältigungsfähig ist, durch diesen Paragraphen nicht geschützt wird. So mußte mit Recht das Reichsgericht die Ausdehnung des Schutzes dieses Paragraphen auf den Rundfunk ablehnen.[8]

Wir sehen aber in dieser Bestimmung deutlich den Beginn der Wandlung in der künstlerischen Auffassung. Man hat hier den streng objektiven Boden verlassen und sich mehr der heutigen Auffassung genähert, die der subjektiven Leistung die hauptsächliche Bedeutung beimißt. Daß daher dieser Paragraph im Rahmen des Gesetzes völlig unorganisch wirkt,[9] und infolgedessen einen allgemein lebhaften Protest in der Wissenschaft hervorgerufen hat, ist selbstverständlich. Es ist richtig, daß durch diese Bestimmung alle sonstigen Grundsätze des LUG. umgestoßen werden; die vielfach ausgesprochene Befürchtung einer Verwässerung des Urheberrechts nach der subjektiven Seite hin[10] kann aber schon deshalb nicht geteilt werden, weil diese Bestimmung der jetzigen allgemeinen Auffassung von künstlerischen Dingen näher liegt, der das Gesetz Rechnung zu tragen hat.

---

8) RGZ. Bd. 113 S. 413.
9) Vgl. Marwitz-Möhring a.a.O. zu § 2 Anm. 12, S. 47.
10) Vgl. Elster in Z. f. I. u. A. PrR. 1928, Heft I/II, S. 53.

IV.

Es versteht sich von selbst, daß ohne weiteres ein Urheberschutz der Regie nicht aus dem LUG. herzuleiten ist. § 2 Abs. 2 zeigt zwar schon den Beginn eines Reproduktionsschutzes; er ist aber auf einen so bestimmten Sonderfall der Reproduktion gemünzt, daß eine Ausdehnung auf andere Arten der Reproduktion undenkbar ist.

Auch der in § 2 Abs. 2 LUG. gegebene Hinweis auf die „Bearbeitung" kann nicht zum Ziele führen. Zwar hat das Reichsgericht im Gegensatz zur freien Benutzung die Bearbeitung „nur als eine Reproduktion des Originals" bezeichnet;[11] später hat es allerdings diese Begriffsbestimmung „vielleicht zu eng gefaßt" genannt,[12] und auch sonst findet sich diese Annahme vertreten.

Man kann sich aber dieser Ansicht, die Bearbeitung im Sinne des LUG. der Reproduktion gleichsetzt, deshalb nicht anschließen, weil sie der heutigen Auffassung von der Reproduktion nicht gerecht wird. Als „Bearbeitung" im Sinne des LUG. sind die Fälle anzusehen, in denen das Werk, wie es vom Autor geschaffen ist, rein formal, lediglich mit anderen Mitteln, wiedergegeben wird, während gerade die Reproduktion nach heutigen Begriffen keine bloße Wiedergabe des Werks, sondern eine Neugestaltung ist, wenn auch vielleicht das Aeußere des Werks ganz genau wiedergegeben wird.

Man kann also aus den Vorschriften des LUG. einen Regieschutz ohne weiteres nicht herleiten.

Trotzdem sind verschiedene Versuche unternommen worden, einen Regieschutz nach geltendem Rechte zu konstruieren.[13] Eine befriedigende Lösung dieser Frage konnte aber nirgends gefunden werden. Für einzelne Teile der Regieleistung war der Schutz zuzubilligen, für andere nicht — ein einheitliches Ergebnis ist nicht hervorgebracht worden. Der Grund dafür ist darin zu suchen, daß dem Gesetz ein Reproduktionsschutz in unserem Sinne völlig fremd ist. Man kann nichts in ein Gesetz hineinkonstruieren, was darin nicht enthalten oder mindestens angedeutet ist. Der Reproduktionsschutz widerspricht

11) RGZ. Bd. 63 S. 159.
12) RGZ. Bd. 82 S. 17.
13) z. B. Elisabeth Lilia: Urheberrechte an der Regie (Leipz. Diss. 1914), Freiesleben, Rechtsschutz der Regiekunst (GRUR. 1916, S. 112 ff.), Hellmut Oehmke: Studien zum künstlerischen Urheberrecht (Greifw. Diss. 1920), Klaus Dietrich Koch: Das Urheberrecht des Bühnenregisseurs (Berlin 1927).

der grundsätzlichen Einstellung des LUG. Es ist daher zwecklos, einen Schutz erzwingen zu wollen, der nicht beabsichtigt ist.

Es wäre Aufgabe der Rechtsprechung gewesen, eine Anpassung des LUG. an die heutige Auffassung zu versuchen. Das Reichsgericht hat aber noch im Jahre 1924 anläßlich einer Vergleichung von Verlags-, Bühnen- und Filmvertrag Ansichten ausgesprochen, die durchaus denen entsprechen, die zur Zeit der Schaffung des LUG. herrschend waren:[14] „Dieses (das Bühnendrama) ist fix und fertig zum Gebrauch vom Verfasser hergestellt. Der Regisseur ist hier nur Gehilfe des Dichters. Letzterer kann und wird mehrfach selbst regieführend eingreifen".

Zur Erläuterung sei hier die Begriffsbestimmung des Urhebergehilfen durch das Reichsgericht angeführt:[15] „Als Gehilfe des Urhebers ist derjenige anzusehen, der sich auf die Ausführung fremder Gedanken beschränkt, die Geistesarbeit eines anderen unterstützt und eigene schöpferische Tätigkeit nicht entwickelt. Ein solcher Gehilfe erwirbt weder ein eigenes Urheberrecht noch ein Miturheberrecht, da seiner Leistung das für schutzfähige Schriftwerke erforderliche Merkmal einer eigenartigen selbständigen Schöpfung fehlt."

Etwas weitergehende künstlerische Vollmachten und Rechte werden in erstgenannter Entscheidung dem Filmregisseur zugebilligt. Dieser habe nämlich nicht, das Erforderliche des Buches wie der Regisseur des Wortdramas nur formell in Szene zu setzen, sondern müsse es gewissermaßen in die Wirklichkeit übertragen. Er sei daher nicht nur Gehilfe, sondern Mitarbeiter des Autors.

Dies ist die letzte bekannte Entscheidung des Reichsgerichts, die über den Bühnenregisseur handelt. Sie ist nur zu erklären aus der früheren allgemeinen Auffassung von künstlerischen Dingen. Daß aber die Ansichten des Reichsgerichts z. T. in noch viel strengerem Maße auch in der Wissenschaft vertreten werden, zeigt die Kritik, die Opet an dieser Entscheidung übt.[16] Im Vergleich zwischen der Bühnen- und Filmregisseurtätigkeit kommt er zwar zu dem Ergebnis, daß sich beide Tätigkeiten nicht in so erheblichem Maße unterscheiden, wie es das Reichsgericht betont, daß also die Tätigkeit des Bühnen-

14) RGZ. Bd. 107 S. 64.
15) RGZ. Bd. 108 S. 64.
16) JW. 1924 S. 1719.

regisseurs der vom Reichsgericht geschilderten Tätigkeit des Filmregisseurs ähnele; er mißbilligt aber die Reichsgerichtsentscheidung, da sie auf einer Ueberschätzung des Filmregisseurs beruhe, und schließt seine Betrachtung mit dem Gedanken, daß beide, Bühnen- und Filmregisseur, nur Gehilfen des Autors seien.

Es ergibt sich also aus dem bisher Gesagten, daß ein Urheberrecht des Bühnenregisseurs der grundsätzlichen Einstellung des LUG. widerspricht. Legt man freilich dem Wortlaut des Gesetzes einen anderen als den beabsichtigten Inhalt unter, kann man — wie die über das Regisseururheberrecht handelnden Arbeiten beweisen — zur Annahme eines solchen Rechts kommen. Dies ist aber nur möglich durch gezwungene Konstruktion.

Für den Fall der Annahme eines Regisseururheberrechts nach LUG. sei hier noch auf einen Irrtum hingewiesen, den man bisweilen vertreten findet. So schreibt — allerdings im Jahre 1914 — Goldbaum:[17] „Das Urheberrecht des Regisseurs, das in jüngster Zeit verlangt wird, ist ein Unding. Es führt zu so viel Urheberrechten an Bühnenwerken, als Regisseure sich betätigt haben." Goldbaum setzt also hier voraus, man wolle dem Regisseur, wenn man ihm ein Urheberrecht zubilligt, zugleich ein Miturheberrecht an dem Bühnenwerk einräumen.

Auch der neue Kommentar von Marwitz-Möhring scheint von dieser Ansicht auszugehen, denn er widerlegt die Annahme eines Urheberrechts mit denselben Argumenten wie Goldbaum.[18]

Es versteht sich ganz von selbst, daß sich die Rechte des Regisseurs, wenn man sie nach geltendem Recht annimmt, nur auf seine Inszenierung, also auf sein Zutun am Bühnenwerk erstrecken.

Darauf weist übrigens auch Elster[19] hin; auch er würde an sich Rechte des Bühnenregisseurs begrüßen, nur wünscht er sie nicht als Urheberrechte, sondern mehr als gewerbliche Schutzrechte.[20]

Das Verhältnis zwischen Autoren- und Regisseururheberrecht würde sich nach geltendem Recht nicht nach § 6 LUG. — wie es offenbar angenommen wird —, sondern nach § 5 LUG. richten.

17) Theaterrecht S. 117 Anm. 34.
18) a.a.O. zu § 6 Anm. 1, S. 57/58.
19) a.a.O. S. 52, Anm. 3.
20) a.a.O. S. 51.

Im folgenden soll nun gezeigt werden, wie sich nach heutiger Ansicht die Rechte des Regisseurs ihrem Wesen nach gestalten.

B. Produktion und Reproduktion.

I.

Für die Erörterung eines Rechts des Bühnenregisseurs nach heutiger Auffassung vom künstlerischen Schaffen ist zunächst die Festlegung der urheberrechtlich grundlegenden Begriffe der Produktion und der Reproduktion erforderlich.

Jedem Werk, das heißt jeder Kunstleistung, liegt irgendein Stoff, ein Thema zu Grunde. Durch irgendein äußeres Geschehen, eine historische Begebenheit, eine menschliche Eigenschaft, einen besonderen Charakter, kurz durch irgend etwas Aeußeres wird die künstlerische Phantasie angeregt. Dieses Aeußere bildet das Thema des Schaffens.

Das Thema ist daher frei; es ist objektiv, d. h. in gleicher Weise allen Menschen zugänglich, und enthält nichts von der persönlichen Art des Autors. Auch das Ergebnis des Schaffens, das Werk, ist objektiv, d. h. allgemein-verständlich. Dieses Objektivum, das Werk, wird nach geltendem Gesetz geschützt.

Wie oben ausgeführt, entspricht dieser Schutz nicht mehr heutiger Auffassung. Das einzige, was wir tatsächlich als Schutzobjekt betrachten können, ist das, was zwischen den beiden Objekten, dem Thema einerseits und dem Werk andererseits liegt, die subjektive Tätigkeit des Autors, das schöpferische Wirken. Dieses Wirken, das aus der objektiven freien Grundlage das Kunstwerk entstehen läßt, ist das einzig Entscheidende für den Rechtsschutz; denn hierin einzig und allein verkörpert sich die Persönlichkeit des Schaffenden. Diese subjektive persönliche Leistung des Autors ist es, die aus der urheberrechtlich gänzlich unerheblichen Grundlage das Kunstwerk hervorbringt. Unter diesem Gesichtspunkte vom subjektiven Schaffen müssen wir den gesamten Rechtsschutz für geistiges Schaffen betrachten, denn nur von hier aus können wir mit Bestimmtheit die Leistung des Autors nach ihrer rechtlichen Bedeutung beurteilen.

Auch das Reichsgericht zieht in der oben erwähnten Entscheidung im 116. Band diese Grenze durch die Begriffe „eigenpersönliches Gestalten" und „mechanische Niederschrift"

und erkennt das Schaffen als die entscheidende Grenze. Aber es ist durch die objektive Auffassung des LUG. gebunden und betrachtet daher diese Frage nur vom Werk aus. Und so kommt es, daß hier ein Urheberschutz für Adreßbücher ausgesprochen wird, obgleich dabei inhaltlich nichts Neues geschaffen wird. Der Stoff ist ebenso wie bei literarischen Leistungen objektiv, er erfährt aber nicht die mindeste geistige Neugestaltung. Zwar kann das Buch als solches (als Werk) neu eingeteilt werden, es können in ihm z. B. Neuordnungen nach Berufszweigen etc. vorgenommen werden — — alles dies ist aber nichts anderes als objektive Neugestaltung. Adressen bleiben Adressen. Daran kann der geistreichste Autor nichts ändern, er kann durch sein subjektives Denken und Empfinden von den Adressen nichts wegnehmen und nichts dazutun. Wir sehen hier einen typischen Fall des Objektivschaffens.

Es gibt naturgemäß auch Fälle, in denen die bloße Sammlung fremden Stoffes scheinbar ohne persönliches Zutun doch subjektives Gestalten ist. In den Fällen, in denen z. B. ein Autor ein wissenschaftliches Werk lediglich aus Beiträgen anderer zusammenstellt, wird man sagen müssen, daß diese lediglich sammelnde und anordnende Tätigkeit immerhin mindestens persönliche Kritik, also subjektives Wirken enthält. In diesem Falle ist an dem Urheberrecht des Herausgebers bezüglich der Sammlung nicht zu zweifeln (vgl. § 4 LUG.).

Wir haben also danach Produktion zunächst mit subjektiver Gestaltung gleichzusetzen.

Weiter ist zu betonen, daß es sich bei der Produktion lediglich um einen Neugestaltung handelt. Damit soll der Gegensatz gegen die bisherige Auffassung der Produktion als Urschöpfung zum Ausdruck gebracht werden. Was bedeutet Urschöpfung? Ursprünglich ist etwas, was noch nie dagewesen ist. Etwas noch nie Dagewesenes gibt es aber — — abgesehen vom musikalischen Schaffen — — im Kunstschaffen nicht. Der Stoff, die Grundlage des Werkes ist frei, d. h. etwas, was außerhalb der Persönlichkeit des Autors liegt, von ihm also nicht ursprünglich geschaffen ist.

Also: Stoff und Ausdrucksform (als solche) sind frei und vom Autor nicht ursprünglich gefunden. Bleibt das Dazwischenliegende, die Produktion, im Sprachgebrauch der Wissenschaft doppelsinnig als „Formgebung" bezeichnet. Gerade die Formgebung ist es, in der sich das Wirken zeigt. Formge-

bung ist einmal zu verstehen als die künstlerische persönliche Gestaltung des (freien) Stoffes, in anderem Sinne als diejenige Tätigkeit, die das Werk als Form hervorbringt, also die subjektive und objektive Gestaltung des Stoffes. Oben ist gesagt, daß für das Urheberrecht nur die subjektive Gestaltung erheblich ist. Diese subjektive Gestaltung ist es, die dem Stoffe die künstlerische Ausdrucksform verleiht. Der Stoff ist alt und frei, kann also nicht ursprünglich geschaffen, sondern nur anders und neu gestaltet werden. Wir können daher die Produktion nur als subjektive Neugestaltung auffassen.

Die objektive Gestaltung als Urschöpfung zu betrachten, ginge vollkommen fehl und ist ein Widerspruch in sich. Die Tatsache allein, daß ein Autor irgendeinen beliebigen Stoff zum Werk bearbeitet hat, kann urheberrechtlich nicht von Bedeutung sein. Vielmehr ist sein Schaffen urheberrechtlich erheblich, weil er das Werk in der bestimmten ihm eigentümlichen Weise subjektiv gestaltet hat.

Diese Auffassung der Produktion als subjektive Neugestaltung soll im folgenden noch deutlicher erklärt werden. Es kommen hier diejenigen Fälle in Frage, in denen sich ein Autor bewußt oder unbewußt an ein schon bestehendes Werk anlehnt, und in denen die Grundlage des neuen Werkes nicht ein freier Stoff, sondern ein schon fertiges Werk bildet. Im LUG. sind diese Fälle als „freie Benutzung" eines Werkes vorgesehen, und daß das Gesetz die freie Benutzung in vollem Umfange anerkannt, geht daraus hervor, daß es sie — — mit Ausnahme der musikalischen Themen — — ohne Einwilligung des Autors für zulässig erklärt, und damit dem Autor der freien Benutzung dieselben Rechte einräumt wie dem Autor eines Werkes. Ihrem Wesen nach besteht auch zwischen Produktion und der sogenannten freien Benutzung kein Unterschied. Beide Tätigkeiten begegnen sich in dem Wesentlichen, daß sie ausmacht, in der subjektiven Neugestaltung. Der Unterschied liegt nur in der Grundlage: freier Stoff bei der Produktion, Werk bei der der freien Benutzung. Daher erscheint auch nach dem hier vertretenen Standpunkte eine Grenzziehung zwischen Produktion und freier Benutzung überflüssig.

Gerade die Praxis hat uns Fälle gezeigt, in denen eine Auseinanderhaltung der Begriffe Produktion und freie Benutzung kaum möglich ist. Es sind dies die Fälle der sogenannten

Reihenproduktion. Unter Reihenproduktion ist zu verstehen, daß zu einer bestimmten Zeit eine große Anzahl Autoren Werke schafft, die alle dasselbe Thema zur Grundlage haben. In der Malerei finden wir dies am deutlichsten. Es ist z. B. das Schaffen von Bildern nach religiösen Motiven für eine ganz bestimmte Zeit (Renaissance) charakteristisch, und jeder Maler von Rang beschäftigte sich mit religiösen Bildern. Besonders Madonnenbilder sind zu dieser Zeit in ungeheuer großer Anzahl gemalt worden. Wir können naturgemäß heute nicht mehr im einzelnen beurteilen, welche Bilder „ursprünglich" geschaffen sind, und welche sich nur als „freie Benutzung" der damals schon bestehenden darstellen. Es wird heute niemand ernstlich bezweifeln wollen, daß die Madonna des Raffael ein originalgeschaffenes Werk des Meisters ist. Und doch: wir wissen nicht, ob es nicht nur nach einem (vielleicht längst verschollenen) Vorbilde gemalt ist, und sich so als „freie Benutzung" im Sinne des LUG. darstellt. Es kann für uns auch ganz gleichgültig sein; in jedem Falle liegt eine subjektive Neugestaltung vor.

Dieses Beispiel beweist, wie im Grunde genommen gar kein Unterschied zwischen Produktion und freier Benutzung im Sinne des LUG. besteht.

Man kann hier sogar bereits einen Schritt weitergehen. Gesetzt den Fall, daß genannte Bild wäre vielleicht äußerlich ähnlich einem Vorbilde entstanden, dann würden wir es als eine Reproduktion des Vorbildes bezeichnen. Die subjektive Schaffung des Bildes ist unbestritten: wir sehen hier einen Fall, in dem eine genaue Grenze zwischen Produktion und Reproduktion nicht zu ziehen wäre. Gerade dieser Grenzfall zeigt, wie eng Produktion und Reproduktion bei einander liegen.

In dem Fall der Serienproduktion, nämlich — — das ist für sie bezeichnend — — fallen Reproduktion und freie Benutzung im Sinne des LUG. völlig zusammen, immer unter der selbstverständlichen Voraussetzung, daß eine wirkliche Reproduktion und nicht nur eine mechanische Kopie vorliegt. Oben ist gesagt, daß freie Benutzung und Produktion in ihrem Wesen dasselbe sind.

Alle Fälle der Produktion, freien Benutzung und Reproduktion sind daher in diesem Falle auf dasselbe entscheidende Merkmal zurückzuführen: subjektive Neugestaltung.

An einem anderen Beispiel wird es noch deutlicher werden, wie verwischt die Grenze zwischen Produktion und Reproduk-

tion ist: bekannt ist das Werk von Siegfried Ochs: Variationen über das Volkslied „s' kommt ein Vogel geflogen". In diesem Werke zeigt der Komponist in humoristischer Weise, wie nach seiner Meinung andere Komponisten (Wagner, Mozart u. a.) das Lied komponiert und instrumentiert hätten, und er zitiert auch Stellen aus Werken dieser Komponisten. Er interpretiert also eigentlich nur das Lied im Stil der genannten Komponisten.

Nach LUG. ist hier zweifelsfrei ein Urheberrecht gegeben, denn der Autor hat objektiv ein „Werk" geschaffen.

Nach der hier vertretenen Ansicht ist in diesem Falle die Entscheidung darüber, ob eine Produktion oder eine Reproduktion vorliegt, keineswegs selbstverständlich. Der Autor sagt ausdrücklich — — das Ganze als Scherz gedacht — —, daß er nicht das Werk als eigenes, sondern als Werk der dort genannten Meister schafft, er bezeichnet sich also selbst nur als Reproduzenten der Meister. Es könnte daher so scheinen, als läge tatsächlich eine Reproduktion vor. Wenn aber trotzdem eine Produktion anzunehmen ist, so beruht das lediglich auf der Erwägung, daß das Werk tatsächlich vom Autor selbst und nicht von den von ihm genannten Meistern geschaffen ist.

Dieses Beispiel zeigt uns, wie schwierig sich in manchen Fällen die Grenzziehung zwischen Produktion und Reproduktion gestaltet, da sich beide Schaffensarten in ihrem Wesen, der Subjektivität begegnen, und sie nur rein äußerlich objektiv zu trennen sind.

Die produktive Tätigkeit war eingeteilt erstens in subjektives Wirken, d. i. die persönliche Gestaltung des Stoffes seinem Inhalte nach, und zweitens in die objektive Tätigkeit, die dem subjektiv gestalteten Stoffe die allgemein verständliche Form verleiht. Wir haben weiter gesehen, daß das Maßgebende das subjektive Wirken ist, während die Formgebung für sich allein niemals für die Urheberschaft erheblich sein kann, und daß alles was uns heute im LUG. und der auf ihm beruhenden Rechtsprechung unverständlich erscheint, auf eine Ueberbewertung der objektiven formgebenden Tätigkeit zurückzuführen ist.

II.

Nicht anders als bei der Produktion liegen die Dinge bei der Reproduktion. Auch in der reproduzierenden Kunst ist eine Zweiteilung nach subjektiver und objektiver Richtung not-

wendig, und auf das bisherige Fehlen einer solchen strengen Gliederung sind viele Irrtümer zurückzuführen. An dieser Verwirrung ist hauptsächlich der Sprachgebrauch schuld, der nur das eine Wort „Reproduktion" oder in schlechter Verdeutschung „Wiedergabe" kennt. Durch dieses Wort kann nie der große Unterschied, der zwischen den einzelnen Arten der Wiedergabe besteht, gekennzeichnet werden.

Ein Beispiel: Einem Schüler wird in der Schule zur Stärkung des Gedächtnisses aufgegeben, ein Gedicht auswendig zu lernen, er sagt es auch wörtlich ohne Unterbrechung auf — — wir hören dann dasselbe Gedicht von einem großen Rezitator vorgetragen.

Beide sprechen die Worte, die der Dichter geschrieben hat, und doch besteht ein Unterschied. Der Unterschied ist jedem fühlbar und doch wird beides im Sprachgebrauch als Reproduktion bezeichnet. Der Schüler ist lediglich bemüht, das Aeußere des Werkes, die Worte, so wie sie geschrieben sind, wiederzugeben, ohne fähig zu sein, den Worten irgendeinen persönlichen Inhalt zu verleihen. Der Rezitator spricht an sich auch nur die geschriebenen Worte, er beinhaltet sie aber gleichzeitig. Für ihn sind die Worte nur das Aeußere, das Technische, und sie können in ihrer Schönheit vielleicht auch viel für den Vortragenden bedeuten — — das Wesentliche sind sie aber nicht. Es kommt nur auf den Inhalt an, den er den Worten durch seine Persönlichkeit verleiht.

Hier muß ganz allgemein die Frage erörtert werden: Was bedeutet Reproduktion? Das subjektive Neuschaffen eines bestehenden Werkes. Oben ist gezeigt worden, daß die Produktion eine subjektive Neugestaltung eines objektiven Stoffes oder auch eines schon vorhandenen Werkes ist. Wir sehen also, daß die Bestimmungen beider Begriffe sich decken. Tatsächlich besteht auch, wie oben schon angedeutet, kein Unterschied zwischen dem Wesen beider Begriffe.

Bei der Produktion wird der objektive Stoff durch das subjektive Schaffen des Autors neu gestaltet, der reproduzierende Künstler erfüllt die objektive Form des Schaffens des Autors, das Werk neu mit Subjektivität. Das gerade ist das Wesentliche, was wir von der reproduzierenden Kunst fordern. Das Werk des Autoren als Objekt kann jeder wahrnehmen; der Sinn der reproduzierenden Kunst ist der, dieses Objekt erneut mit Persönlichkeit auszufüllen. Und ebenso wie der Autor durch

sein subjektives Schaffen den objektiven Stoff fortbildet, bedeutet das Schaffen des reproduzierenden Künstlers ein Weiterwirken auf dem vom Autor beschrittenen Wege.

Schon aus diesem Grunde ist der Ausdruck „Reproduktion" sprachlich nicht glücklich gewählt, weil die Silbe „re" eine Wiederholung andeutet, während die Reproduktion nur rein äußerlich eine Wiederholung des vom Autor geschaffenen Werkes bedeutet, ihrem Wesen nach aber ein Weiterwirken auf dem vom Autor bezeichneten Wege ist.

Hiermit soll keineswegs der Ansicht von Cahn-Speyer beigetreten werden, der sagt,[1] die Niederschrift des Komponisten sei kein abgeschlossenes Werk, sondern ein Torso, und diesen Torso zu ergänzen sei die Aufgabe des nachschaffenden Künstlers.

Dies scheint mir das Problem nicht zu treffen. Ein Torso ist das Werk des schaffenden Künstlers nicht. Es ist vollendet, d. h. es ist subjektiv geschaffen und in objektive Form gebracht, eine Vervollständigung des Werkes durch den reproduzierenden Künstler kommt daher nicht in Betracht. Sein Schaffen ist vielmehr eine Fortsetzung des Werkes.

Die Wiedergabe eines Werks, die nicht durch Reproduktion entsteht — — also in obigem Beispiel das Aufsagen des Gedichts durch den Schüler — — ist objektiv. Bei ihr geschieht nichts, als daß rein äußerlich die vom Autor geschriebenen Worte hergesagt werden. Man kann hier lediglich von einer Repetition des Werks sprechen. Ein Neuschaffen, ein Weiterwirken an dem Werk liegt nicht vor. Der Inhalt des Werks tritt nur in der Weise zu Tage, wie er vom Autor objektiviert ist, d. h. es fehlt der Wiedergabe alles Persönliche, das Neuschaffen, das die Reproduktion zur Reproduktion macht. Daß diese Art der Wiedergabe, die für den Hörer höchstens ebensoviel bedeutet wie das Lesen des Werks, aus dem Kreise des rechtlich erheblichen geistigen Wirkens ausfallen muß, ist selbstverständlich. Denn hier liegt kein persönliches Schaffen vor, sondern eine rein mechanische Tätigkeit. Diese Art der Wiedergabe verhält sich zur Reproduktion etwa so wie die Zusammenstellung eines Adreßbuches zur Schaffung eines Kunstwerks.

1) Allgem. Musikzeitung 1926, S. 80 (zit. bei Smoschewer in GRUR., 1927, S. 52).

Wir sehen also, es gibt in der Produktion sowohl als auch in der Reproduktion je eine objektive und eine subjektive Art des Schaffens; in beiden Fällen zeigt es sich, daß es nur das persönliche subjektive Schaffen ist, das rechtliche Wirkungen auslösen kann.

In der Wissenschaft werden neuerdings z. T. auch schon in beschränktem Umfange Rechte des reproduzierenden Künstlers, sei es als Urheberrecht, sei es als sonstiges Wettbewerbsrecht, anerkannt. Vielfach, besonders von älteren Juristen, wird allerdings ein Recht des reproduzierenden Künstlers noch strikt abgelehnt. Das liegt an der älteren objektiven Auffassung vom „Werk" und dem damit verbundenen übertriebenen Respekt vor dem Schaffen des produktiven Künstler. Ein Beispiel sei hier angeführt. Marwitz schreibt (noch im Jahre 1926) folgendes:[2] „Je vollendeter der ausübende Künstler ein Werk wiedergibt, um so mehr wird er Interpret des Vorhandenen, um so weniger wird er Schöpfer des Neuen sein. Nur dort, wo er selbstherrlich seine künstlerische Persönlichkeit über diejenige des Urhebers stellt, kann er Neues schaffen, Neues, das sich im Werke nicht findet. Die Ehrfurcht vor dem schaffenden Künstler und seinem Werke verwirft diese letztere Art der Wiedergabe, auch wenn sie Mode geworden ist, und muß ihr schon aus dieser allgemeinen Erwägung heraus den Rechtsschutz verweigern. Gewiß gibt es Ton- und insbesondere Bühnenwerke von so geringer Originalität und so niedrigem Kunstwerte, daß sie erst durch die Tätigkeit des reproduzierenden Künstlers Leben und individuelle Gestaltung gewinnen; aber eine originale Schöpfung liegt auch in solchen Fällen nicht vor".

Marwitz bezeichnet hier die eigentliche Reproduktion, die Neu- und Weitergestaltung des Werkes, lediglich als Modeerscheinung und verwirft sie. Vom früheren objektiven Standpunkt — — dem des LUG. — — mit Recht, denn hier gilt nur der Werkschöpfer, und die Darstellenden haben nach dieser Auffassung nichts zu tun, als mechanisch und blind den angeblich im Werk enthaltenen Willen des Werkschöpfers zu erfüllen. Daß aber dieser Standpunkt nach heutigen Begriffen in keiner Weise mehr vertreten werden kann, ergibt sich aus dem bisher Gesagten.

2) GRUR. 1926, S. 575.

Demgegenüber vertritt Elster[3] den Standpunkt, man könne dem reproduzierenden Künstler Rechte gewähren, zwar kein Urheberrecht, aber eine Art Wettbewerbsrecht. Er begründet dies damit, daß der reproduzierende Künstler nur das vorhandene Werk mit anderen Ausdrucksmitteln wiedergebe, aber nichts Neues schaffe. Von dem Standpunkt aus, daß ein „Werk" für das Urheberrecht ausschlaggebend sei, mag dieses Ergebnis richtig sein. Trotzdem muß aber auch diese Ansicht abgelehnt werden, weil ja nach der hier vertretenen Auffassung ein grundsätzlicher wesentlicher Unterschied zwischen Produktion und Reproduktion überhaupt nicht zu ziehen ist.

Der hier vertretenen Anschauung am nächsten kommt Hoffmann.[4] Auch er erkennt das Wesen der Reproduktion vor allem in dem Aufbau auf dem zu reproduzierenden Werke und kommt so zu Neuschaffen des reproduzierenden Künstlers. Wichtig ist auch besonders sein Hinweis darauf, daß, selbst wenn die entfaltete Tätigkeit des reproduzierenden Künstlers geringer ist als die des produzierenden, dies urheberrechtlich unerheblich ist, da geistiges Schaffen, nicht aber der Grad der Mühewaltung geschützt wird. Das Wertvolle seiner Darlegungen ist aber die Erkenntnis des Neuaufbauens, des Weiterwirkens des reproduzierenden Künstlers.

C. Regie.

Bisher ist nur von der rechtlichen Bewertung der reproduzierenden Kunst im allgemeinen gesprochen worden, und es ist Aufgabe der folgenden Darstellung, an der Regiekunst die oben aufgestellten Behauptungen über das Wesen der Reproduktion zu beweisen. Gerade die Regiekunst scheint aus verschiedenen Gründen geeignet, diesen Beweis der Reproduktion als „Weiterwirken auf dem vom Autor beschrittenen Wege" zu erbringen. Vor allem ist es der Umstand, daß die Regieleitung, die Inszenierung, unabhängig von der Persönlichkeit ihres Schöpfers weiterbestehen kann, sich also mit ihrer Entstehung von ihrem Autor loslöst und daher ohne sein Zutun eine beliebig häufige Vervielfältigung erfahren kann. Die Darstellung des inszenierten Werkes liegt nach Vollendung des Schaffens des Regisseurs, und insoweit weist die Regie schon

3) a.a.O. S. 51/52.
4) GRUR. 1927, S. 70/71.

rein äußerlich gewisse Aehnlichkeiten mit dem produktiven Schaffen auf, das auch erst nach Vollendung (Objektivierung) in die Erscheinung tritt.

Es ist hier zunächst auf das Wesen der Regie als Kunst einzugehen, dann sind die aus ihr entstehenden rechtlichen Wirkungen zu erörtern.

Regie bildet den Hauptfaktor im Theater. Wenn dies auch zu gewissen Zeiten übersehen worden ist, so bleibt doch die Tatsache bestehen, und wir können historisch bis zum Ursprung des Theaters zurückverfolgen, daß alle diejenigen Theater, deren Aufführungen berühmt wurden, dies den Regieleistungen zu verdanken hatten. Wenn die heutige Zeit die Regie wieder mehr in den Vordergrund gerückt hat, als es in der Zeit vor dem Kriege der Fall war, so ist dies gar nicht etwa modern, sondern es beruht lediglich auf dem Umstande, daß sich das Theater und sein Gegenpol, das Publikum, der Notwendigkeit einer wirklich schöpferischen, reproduktiven Darstellungsform besonnen haben, deren Bedeutung eine Zeitlang aus falscher Vorstellung vom Ewigkeitswert der Kunstwerke verkannt worden ist.

Es ist ganz natürlich, daß die Unsicherheit und Zerfahrenheit, die nach der Revolution allgemein im geistigen Leben eingetreten ist, auch auf das Theater ihren Einfluß ausgeübt hat. Hier sind es vor allem die Probleme der wiedergewonnenen Inszenierungskunst, die für das Theater von Bedeutung geworden sind. Die schauspielerische Einzelleistung, die musikalische Interprestation einer Oper, alles dies hat sich nur im Verhältnis der allgemeinen geistigen Entwicklung fortgebildet. Die Regie aber als neue (d. h. wiedergefundene) Kunst war in der Lage, das gesamte Theaterleben mit neuen Problemen zu erfüllen. Es ist daher nicht übertrieben, wenn man die zukünftige Entwicklung des deutschen Theaters identifiziert mit der Entwicklung der Regiekunst, und alle künstlerischen Probleme des heutigen Theaters auf Probleme der Regiekunst zurückführt. Die Regie konnte diese übertragende Bedeutung erlangen, weil durch sie jegliche künstlerische, schöpferische Darstellung eines Bühnenwerkes bedingt ist, ohne Regie aber die einheitliche Reproduktion eines Kunstwerkes undenkbar ist.

Der Regisseur leitet die Darstellung des Werkes. In diesem Satze ist eigentlich alles Wesentliche über die Tätigkeit des Regisseurs gesagt; denn das Darstellen eines Wer-

kes ist ja gerade die Reproduktion im eigentlichen Sinne, d. h. das Neu- und Weiterwirken, im Gegensatz zur objektiven unpersönlichen Wiedergabe, der Repetition.

Voraussetzung für die Reproduktion eines Werkes ist, daß der Reproduzierende das Werk in sich aufnimmt; und zwar muß er zunächst das Werk mit allen seinen Stärken und Schwächen sich so zu eigen machen, als hätte er es selbst geschrieben. Der Regisseur muß jede kleinste Regung und Empfindung aus den Worten des Dramas lesen, jede kleinste Note, jeden Taktwechsel, jede Stimmenkombination in der Partitur der Oper mitempfinden, er muß, wie gesagt wird,[1] den Rhythmus des Werks in sich aufnehmen. Dieser Rhythmus schwingt in jedem Werke, sei es Wort-, sei es Musikdrama; es ist dies der in den Worten des Dramas, in den Zeichen der Partitur angedeutete Aufbau des Werkes, die innere Handlung des Werkes, seine Idee. Der Rhythmus des Werkes ist es, auf dessen Wandlungsfähigkeit der Ewigkeitswert eines Werkes beruht. Die Findung dieses Rhythmus ist die subjektive Leistung des Regisseurs, denn auf ihr basiert die Inszenierung.

Denn Was ist Regie? Die Uebertragung des Rhythmus des Werkes in den Raum,[2] d. h. in den Theaterraum, ins Publikum. Dies ist die Objektivierung des Schaffens des Regisseurs.

Die Mittel, die ihm dazu zur Verfügung stehen, sind in erster Linie die Darsteller, im übrigen die technischen Einrichtungen der Bühne, Dekorationen, Licht, maschinelle Einrichtungen etc. Erst durch das einheitliche Zusammenwirken aller dieser Kräfte kann das entstehen, was einzig und allein die Qualität der Theateraufführung ausmacht, das Ensemble.

Der Schwerpunkt des Theaters liegt, wie gesagt, auf den Personen der Bühne, den Schauspielern. Sie allein sind die Träger der dramatischen Handlung. Mit den Schauspielern hat also zunächst der Regisseur das Werk zu studieren, und zwar nach seinen Intentionen. Er gibt die Linie, den Rhythmus des Werkes und hat die Aufgabe, die Schauspieler mit seiner Auffassung im allgemeinen vertraut zu machen. Dann erst beginnt die Arbeit im einzelnen, bei der jedes gesprochene Wort im Schauspiel, jeder gesungene Ton in der Oper genau dem vom Regisseur gesteckten Rahmen angepaßt werden muß. In-

1) Vgl. Turnau: „Rhythmus und Raum" in Musikblätter des Anbruch 1927, Heft 1/2, S. 71 ff.
2) Vgl. Turnau a.a.O.

nerhalb dieses vom Regisseur gesteckten Rahmens ist der Schauspieler frei, und hier kann sich seine eigene Persönlichkeit entfalten, nur muß er sich in dem Bewußtsein, nur ein Teil der Darstellung des Werkes zu sein, den Intentionen dessen fügen, der das Werk als Gesamtheit, Ensemble reproduziert. So stehen sich die Tätigkeiten des Regisseurs und des Schauspielers in keiner Weise hindernd gegenüber, da die schauspielerische Tätigkeit erst unterhalb der des Regisseurs beginnt, und der Schauspieler im Rahmen der vom Regisseur gezogenen Grenzen völlig frei ist. Ein kluger Regisseur wird auch sowieso einen künstlerisch hochstehenden Schauspieler nicht allzusehr beengen, sondern ihm — — soweit er sich im Rahmen seiner Intentionen hält — — größtmögliche Freiheit lassen, und im wesentlichen nur eine Kontrolle ausüben.

Man kann die Kompetenzen des Dichters, des Regisseurs und des Schauspielers etwa vergleichen mit der gesetzgebenden, rechtsprechenden und vollziehenden Staatsgewalt. Das Werk des Dichters bildet das Gesetz, das der Regisseur ähnlich dem Richter auszulegen hat, wänrend wiederum der Schauspieler dem Vollziehungsbeamten vergleichbar den Spruch des Regisseurs in eigener Selbständigkeit auszuführen hat.

Die Menschendarstellung ist und bleibt das Wichtigste auf der Bühne, und es ist an sich senr wohl denkbar, daß man die stärksten Theatererlebnisse empfangen kann von Bühnen, die überhaupt keine Bühnen in unserem Sinne sind, sondern höchstens als Podium betrachtet werden können — — vorausgesetzt, daß die Menschendarstellung hervorragend ist. Das heutige Theaterpublikum begnügt sich nicnt mit einem Podium statt einer Bühne aus dem richtigen Empfinden heraus, daß die Mehrzahl aller heut gespielten Stücke für die bei uns übliche Schaukastenbühne geschrieben ist, daher auch stilgemäß dahin paßt. Ausnahmen hiervon gibt es freilich, und wir erkennen heute, daß es dem Stile altgriechischer Tragödien, bühnenmäßiger Aufführung Händelscher Oratorien, neuzeitlicher Opernoratorien entspricht, die Bühne schon rein äußerlich dem Werke entsprechend zu vereinfachen und so einen podiumartigen Schauplatz, eine „Stilbühne" zu erzielen. Das sind aber die Ausnahmen, wir haben uns hier mit dem Regelfall zu beschäftigen. Und der Regelfall für unserer heutiges Theater ist noch immer eine Bühne mit Requisiten, Dekorationen und anderen technischen Hilfsmitteln. Diese äußeren Mittel ge-

hören zwar zum Theater, aber man muß erkennen, daß sie erst in zweiter Linie für die Inszenierung eines Werkes notwendig sind. Die Kraft und die Stärke einer Aufführung, das Wesen des Theaters überhaupt liegt in der Person der Darsteller: Persönlichkeit, Sprache, (in der Oper Gesang).

Das notwendige tote Darstellungsmaterial unterliegt naturgemäß in gleicher Weise der Tätigkeit des Regisseurs wie die Darstellung der Personen. Zwar findet man es heute häufig, daß die äußere Ausstattung eines Werkes einem anderen Künstler, dem Bühnenbildner, übertragen wird, das ändert aber nichts an der Stellung des Regisseurs. Es ist sebstverständlich, daß dem Bühnenbildner an seiner Ausstattung Rechte zustehen, die künstlerische Verantwortung für die gesamte Aufführung trägt aber der Regisseur, so daß die Uebertragung eines Teils der Gesamtinszenierung an einen anderen Künstler ihn nicht entlastet. Künstlerisch ist sowieso eine vollwertige Inszenierung nur in vollständig einverständlichem Zusammenwirken beider Künstler denkbar. Der äußere Rahmen der Aufführung muß sich in völliger Uebereinstimmung dem Rhythmus der Inszenierung anpassen. Er dient, wie gesagt, der Unterstützung der Aufführung. Das bedeutet, daß die Auswahl des Bühnenbildes entsprechend sein muß dem Inhalt der darin darzustellenden Handlung, daß der Zuschauer bereits beim Aufgeben des Vorhanges in die Stimmung des darzustellenden Vorganges eingeführt wird Eine wichtige Rolle spielt dabei die Beleuchtung, die innerhalb einer Szene verwandlungsfähig ist, sich daher den Stimmungswandlungen der Darstellung anpassen kann. Die äußere Inszenierung muß in ihrer Zusammenstellung und in der Farbe so getönt sein, wie der gesprochene oder gesungene Ton gefärbt ist .

Nur im Zusammenwirken aller dieser Kräfte des Theaters kann eine eigentlich künstlerische Aufführung zustande kommen. Der die Aufführung inszeniert, ist der Regisseur. Deswegen ist auch die Uebertretung des Wortes Regisseur in „Spielleiter" unrichtig, da das Spiel ja nur einen Teil der Inszenierung darstellt. Richtig wäre die Uebersetzung in „Darstellungsleiter".

Gerade das Aeußere der Inszenierung hat zu vielen grundsätzlichen Irrtümern Anlaß gegeben, die auch auf die rechtliche Beurteilung der Regiekunst bedeutenden Einfluß ausgeübt haben. Es ist zunächst künstlerisch die häufige Ueberschätzung des äußeren Rahmens, die sich zu allen Zeiten in

verschiedenen Formen bemerkbar macht. Vor allem ist es der übergroße Wert, den man auf die Anwendung aller technischen Mittel des Theaters legt. Richard Wagner hat an einigen Stellen seiner Werke bühnenmäßige Vorgänge vorgesehen, die für ein durchschnittliches Theater unerfüllbar sind, z. B. die Wandeldekoration im Parsifal oder die Rheinszene im Rheingold. Man bemühte sich allgemein, diese Illusionen des Autors mit den vorhandenen mangelhaften Mitteln des Theaters strikt zu erfüllen. Das Ergebnis ist klar: Die Mittel des Theaters waren unvollkommen, man merkte überall das Erzwungene, Technische und, anstatt in die vom Autor beabsichtigte Stimmung zu gelangen, beobachtete man nur das Funktionieren der technischen Apparate. Die gewollte Stimmung zu erzeugen, den Rhythmus des Werkes auf den Zuschauer zu übertragen, war unter diesen Umständen dem Regisseur unmöglich. Er hat hier das Aeußerliche, Technische über das Wesentliche des Werkes gestellt. Gewiß, wir wollen und brauchen nach heutigem Geschmack ein gewisses Aeußere im Theater; wir wollen es aber nur als einen Teil der Inszenierung, d. h. dessen, was uns im Theater das Werk des Autors vermitteln soll. Im Augenblick, wo wir das Aeußere, Bühnenbild, Technik etc. als selbständig und nicht als Teil des Ensembles empfinden, versagt die Aufführung. Dies überlasse man Schaustücken, d. h. solchen Theaterstücken, deren Wert lediglich im Optischen beruht, Zirkus etc. Im Theater, das geistig wirken soll, ist aber eine eigenwillige Selbständigkeit des Optischen unerträglich.

Im modernen Theater nimmt diese Art Veräußerlichung in Gestalt der sogenannten „Ueberregie" einen breiten Raum ein. Die gesunde neue Erkenntnis vom Wesen der Reproduktion, die in vieler Beziehung einen Ausgleich zwischen dem früher angenommenen Uebergewicht der Produktion und Minderwertigkeit der Reproduktion geschaffen hat, hat auf einen Teil der Regisseure einen schlechten Einfluß ausgeübt. Sie nehmen jetzt das Uebergewicht der darstellenden Kunst in einer Weise in Anspruch, daß sie sich selbstherrlich über den Autor stellen. Sie glauben, das Werk nur aufführen zu können, indem sie es nach ihrem Belieben umbiegen, um äußere Effekte anbringen zu können. Dies ist nicht der Sinn der Regie. Der Regisseur soll das Werk nach seiner Weise reproduzieren, er steht neben dem Autor, aber nicht über ihm. Und deshalb muß gegen diese

Art Ueberregie ebenso protestiert werden, wie gegen die frühere Unterregie.

Hiermit steht in einem gewissen Zusammenhang die prinzipielle Frage, welche Bedeutung den Regieanweisungen der Autoren zukommt. Man findet allgemein die irrtümliche Ansicht vertreten, daß sich in Werken, in denen der Autor genaue Regieanweisungen erteilt, die Tätigkeit des Regisseurs vermindere, da er ja nur diese Anweisungen auszuführen habe. Diese Meinung ist irrig, und es scheint wichtig, ihr entgegenzutreten, weil gerade die Juristen aus dieser Auffassung weitgehende Folgerungen ziehen, indem sie in diesem Falle ganz unbedenklich dem Regisseur seine Rechte verweigern.

Welche Bedeutung kommt also den Regiebemerkungen des Autors zu? Nicht viel mehr als dem Regiebuch jedes beliebigen Regisseurs. Zunächst sei festgestellt, daß sich umfangreiche Regieanweisungen erst in den Werken seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts finden. Vor allem Richard Wagner hat seinen Werken ausgedehnte Aufführungsregeln beigefügt, im rein dramatischen Schaffen finden wir sie erst etwas später, z. B. bei Gerhart Hauptmann. Dagegen sehen wir große Höhepunkte in der Theatergeschichte und können es an den Werken der größten Theaterautoren beobachten, daß sich außer flüchtigen Andeutungen über den Schauplatz der Handlung in ihren Werken keine weiteren Bemerkungen befinden: Das altgriechische Theater, Shakespeare, Goethe, Schiller. Woran liegt das? Bedeutet das genaue Ausarbeiten der Regie durch den Autor einen Fortschritt in der Theaterkultur? Man muß diese Frage verneinen. Man ist früher von der richtigen Erkenntnis ausgegangen, daß Regie nicht Bestandteil des Werkes ist, sondern den Ausführenden überlassen bleiben muß. Die ausführlichen Regieanweisungen des Autors sind nur geeignet, das lebendige Theater in Formalität zu sterilisieren. Und gerade der heutige Kampf um Richard Wagner zeigt uns dies am allerdeutlichsten. Auf der einen Seite die künstlerische Regie, die die Werke in einer für die heutige Zeit geeigneten Weise aufführt, auf der anderen Seite ein Formalismus, der den Wert und das Wesen der Werke lediglich in der pedantischen Ausführung der Regieanweisungen erblickt. Bezeichnend ist, daß diese letzte Art der Auffassung künstlerisch hochstehende Leistungen nicht zu erzielen in der Lage ist, und daß gerade sie es verschuldet, wenn heute sich das Publikum

vielfach von Wagner abwendet. Das ist ganz natürlich; denn die Regiebemerkungen konnten immer nur Mittel zum Zwecke der Aufführung sein, niemals aber, wie es in dieser Auslegung geschieht, Selbstzweck.

Damit soll das Verdienst Richard Wagners und aller derer, die auch in ihren Werken genaue Regieanweisungen erteilen, in keiner Weise geschmälert werden. Im Gegenteil: für die Zeit Richard Wagners war seine Regie ungeheuer groß. Er hat überhaupt erst gezeigt, in welcher Weise Opernregie zu führen ist; er mußte es auch zeigen, um auf diese Weise seiner Theorie vom Musikdrama auf produktivem wie auf reproduktivem Wege Geltung zu verschaffen. Aber ebenso wie man die Größe dieser Regieleistung erkennt, muß man auch sehen, daß diese Regie, wie jede andere, zeitgebunden ist, und daß die eigentlichen Werte des Werkes erst dann dem Zuschauer zugänglich gemacht werden, wenn sie ihm in einer seiner Zeit entsprechenden Form dargeboten werden. Aber gerade dadurch, daß die Regie hier scheinbar zum Bestandteil des Werkes wird, wird sie objektiviert, so daß diejenigen, die sich darauf beschränken, sie auszuführen, in der Tat nichts anderes als Gehilfen des Autors sind, und ihnen die Grundlage jeder wahren Reproduktion fehlt: das Persönliche. Objektiv können wir das Werk auch zu Haus durch Lektüre genießen, wir gehen ins Theater, um das Werk in persönlicher Darstellung auf uns wirken zu lassen.

Gewiß, der Regisseur kann und soll aus den Regiebemerkungen des Autors Anregungen empfangen — — gerade daraus kann man häufig den Kern der dichterischen Auffassung entnehmen — — aber nur Anregungen zu eigenem Schaffen! Jeder Autor hat beim Schreiben seines Werkes eine bestimmte Illusion von der Darstellung. Shakespeare und Goethe nicht anders als Wagner und Hauptmann. Die erstgenannten haben sie aber in der richtigen Einstellung zum Theater nicht zum Bestandteil ihrer Werke gemacht — — vielleicht, weil zu ihrer Zeit bessere Regiearbeit geleistet wurde als in der zweiten Hälfte des vorigen und im Anfange dieses Jahrhunderts.

Die Regiebemerkungen des Autors sind also niemals Bestandteil des Werkes. Es kommt ihnen zwar eine h i s t o r i s c h e Bedeutung zu, niemals aber eine a k t u e l l e. Die Regisseure sind natürlich nicht gezwungen, alles vom Autor Geschriebene umzustoßen, dürfen aber nicht, wie es in gewissen Kreisen ge-

fordert wird, sich lediglich auf die Ausführung des Aeußeren beschränken. Sie dürfen eine derart autorgetreue Regie dann führen, wenn sie die Regie aus dem Wesen des Werkes heraus so wie der Autor selbst empfinden. Dies wird um so weniger der Fall sein, je älter das Werk ist.

Die rechtliche Beurteilung ist klar: Die Bevormundung des Regisseurs durch den Autor wird für den wirklichen Regisseur bedeutungslos sein. Sein Schaffen bleibt auch in diesem Falle dasselbe — — er hat daher auch dieselben Rechte. Läßt sich aber ein Regisseur in diesem Sinne bevormunden, hört er auf, Regisseur d. h. reproduzierender Künstler zu sein, und er wird Repetierender, d. h. er hört auf, Künstler zu sein, und kann daher auch keinerlei Rechte dieser Art haben.

D. Rechte des Regisseurs.

I.

Zusammenfassend ist folgendes festzustellen: Produktion ist die subjektive Neugestaltung eines objektiven Stoffes, Reproduktion ist das subjektive Weiterwirken auf dem von der Produktion eingeschlagenen Wege. In beiden Fällen kommt es auf die subjektive Gestaltung durch den Schaffenden als Produzent an, und es ist gezeigt worden, daß die objektive Tätigkeit, die in jedem subjektiven Schaffen mit Notwendigkeit mit enthalten ist, die Allgemeinverständlichmachung, die nur objektive Formgebung in der Produktion, das Repetieren in der Reproduktion rechtlich unerheblich sein muß. Tatsächlich und rechtlich ist also ein Unterschied zwischen dem Wesen der Produktion und der Reproduktion nicht vorhanden.

Hier taucht eine Frage von weittragender Bedeutung auf: Können wir überhaupt noch das Recht für geistiges Schaffen als Urheberrecht beibehalten? Die Frage ist zu verneinen. Eine Urheberschaft im strengem Sinne gibt es nicht, alles Schaffen ist vielmehr nichts anderes als eine Neugestaltung, eine „Reproduktion" von etwas schon Vorhandenem. Wir wollen ein Recht des Autors, weil er das Vorhandene neu gestaltet hat, müssen aber gleichzeitig erkennen, daß er nicht Urheber des Vorhandenen ist, sondern daß sein Werk eine Neugestaltung ist. Neugestaltung ist aber etwas anderes als Urgestaltung. Daß ein „Werk", ein Objekt ursprünglich entstanden ist, ist rechtlich nicht erheblich, nur daß es der Autor subjektiv gestaltet hat. Und subjektiv gestaltet hat er ein freies Thema oder ein schon

vorhandenes Werk. Man kann nicht sagen, der Autor sei Urheber des schon Vorhandenen und seiner Gestaltung, nein: das Vorhandene ist weder neu noch ursprünglich, und die Gestaltung soll als geistiges Wirken geschützt sein. Nicht die Urheberschaft bildet die Grundlage des Rechts, sondern die Tatsache geistigen Neugestaltens. Von dieser Tatsache ist bei Erkennung des Rechts auszugehen. Die Urheberschaft verengt die Grundlage dieses Rechts in einer Weise, daß streng genommen heute überhaupt niemand mehr ein Urheberrecht erhalten dürfte.

Geht man einmal von der Tatsache geistigen Wirkens bei der Zuerkennung des Rechts aus, kommt man zu dem Ergebnes, daß sich Produktion und Reproduktion (in oben erläutertem Sinne) rechtlich völlig gleichstehen. Die subjektive Tätigkeit ist beide Male dieselbe. Die (unerhebliche) Objektivierung ist bei der Produktion in der Regel umfangreicher. Daraus, daß der reproduzierende Künstler an seiner eigentümlichen Neugestaltung Rechte erhält, erwachsen dem Autor keinerlei Nachteile. Sein Recht bleibt ihm unbenommen, es kommt nur ein Recht für eine andere Person dazu.

II.

Es kann nach dem Gesagten nicht zweifelhaft sein, daß der Regisseur an seiner Inszenierung das Recht des geistig Schaffenden genießt. Fraglich ist nur, wie sich dieses Recht in der Praxis gestalten würde. Hier erscheint ein Vorschlag von Koch[1] praktisch sehr brauchbar: Man soll die Bezahlung des Regisseurs in Form einer Tantieme für seine geschaffenen Inszenierungen bewirken. Es gestaltete sich dann etwa so: Wird ein Regisseur zu Ablauf einer Spielzeit aus einem Theaterbetrieb entlassen, so kann regelmäßig das Theater noch nicht auf die von ihm geschaffenen Inszenierungen verzichten, da sich ein neuer Regisseur erst einrichten muß und nicht auf einmal sämtliche Werke des Spielplans neu inszenieren kann. Der entlassene Regisseur erhält dann in diesem Falle, obgleich er nicht mehr zu dem betreffenden Theaterbetriebe gehört, von ihm für die Aufführungen seiner Inszenierungen eine Tantieme. Dafür könnte das Grundgehalt der Regisseure in jedem Falle dementsprechend niedriger gehalten werden.

Dies hätte neben den Vorteilen der Anerkennung eines Regisseurrechts an seiner Inszenierung noch den wirtschaftlichen

1) a.a.O. S. 109.

Vorteil, daß der Regisseur dadurch in gewissem Umfange auch wirtschaftlich am Theaterbetriebe interessiert wird und daher seine Inszenierungen so einrichten wird, daß von ihnen eine größtmögliche Aufführungszahl zu erwarten ist. Es ist kaum zu befürchten, daß durch dieses wirtschaftliche Interesse etwa die künstlerische Tätigkeit des Regisseurs behindert würde und er sich vielleicht weniger leicht zu neuartigen Experimenten, deren Publikumserfolg nicht ohne weiteres zu erwarten ist, entschlösse. Denn wenn ein derartiges Experiment wirklich wertvoll ist, wird es sich über kurz oder lang immer durchsetzen können, und das Theater wird in der Lage sein, das Publikum zu diesem Neuen zu erziehen. Im übrigen aber gehen ja Experimente immer auf das Risiko des Schaffenden selbst, und in dieser Beziehung braucht der reproduzierende Künstler nicht besser gestellt zu sein, als der produzierende, der auch Neuheiten seines Schaffens selbst in jeder Weise verantworten muß.

Der Vorschlag Kochs, den Regisseur mit geringerem Gehalt auf Tantieme zu stellen, erscheint daher als praktisch sehr brauchbar, und die sofortige Durchführung dieses Vorschlags an allen Bühnen (aber selbstverständlich nur an allen gleichzeitig!) wäre sehr zu begrüßen.

III.

Die Frage, wie sich im Falle des Regisseurrechts das arbeitsrechtliche Verhältnis zwischen der Theaterleitung und dem Regisseur zu gestalten hat, scheint geklärt zu sein. Das Reichsgericht[2] hat hier in einem Falle, der sich nach Kunsturheberrecht bestimmt, Gedanken ausgesprochen, auf Grund deren sehr wohl eine Regelung der genannten arbeitsrechtlichen Beziehungen erfolgen könnte. Das Reichsgericht stellt es in der Frage, ob das Urheberrecht des Angestellten ihm selbst oder dem Betriebe zufalle, darauf ab, ob es sich bei den urheberrechtlich erheblichen Leistungen des Angestellten um Werke „nach bekannten Mustern" oder um eine „höchst persönliche, künstlerisch individuelle Schöpfung" handelt. Entsprechend dieser Grenzziehung zwischen objektiver und subjektiver Leistung ist mit dem Reichsgericht zu folgern, daß man bei urheberrechtlich erheblichen objektiven Leistungen des Angestellten ohne weiteres aus der Art des Anstellungsvertrages entneh-

2) RGZ. Bd. 110, S. 393 ff.

men könne, daß das Urheberrecht auf den Betrieb übergehen solle, daß aber bei subjektiven Leistungen für die Annahme einer solchen Regelung keine Handhabe gegeben sei.

Wir kommen also hier zu dem Ergebnis, daß ein Uebergang des Regisseurrechts auf den Theaterbetrieb aus der Art seines Anstellungsvertrages grundsätzlich nicht anzunehmen sein wird. Die Regisseurrechte bleiben also für den Regisseur bestehen und gehen nicht mit seiner Anstellung von selbst auf den Theaterbetrieb über. Ob allerdings der Regisseur seine Rechte gegenüber dem Theater in vollem Umfange wird ausnutzen können, oder ob eine solche Ausnutzung gegen den Theaterbetrieb eventuell als Verstoß gegen Treu und Glauben anzusehen sein würde, muß von Fall zu Fall entschieden werden.

Lebenslauf.

Ich bin am 21. Mai 1906 als Sohn des Bankiers Felix Lyon und seiner Ehefrau Viktoria, geb. Stoller, in Breslau geboren.

Von Ostern 1912 an besuchte ich zunächst die Vorschule, dann die Gymnasialklassen des Johannes-Gymnasiums in Breslau, das ich Ostern 1924 nach Bestehen der Reifeprüfung verließ.

Ich studierte die Rechts- und Staatswissenschaften an den Universitäten in Breslau und Heidelberg und bestand am 26. November 1927 die erste juristische Staatsprüfung in Breslau.